

# 芸術的世界とその指導性

西 村 忠 雄

## The Artistic World and Its Leading Flow

TADAO NISHIMURA

### 緒 言

古い時代の芸術が、今日でもなお人々の美的興味をひくという意味で、芸術は歴史を超えるともいわれるし、また一つの民族の芸術が、他の民族の美的理解にたえるという意味で、芸術は社会を超えるともいわれる。それにもかかわらず、芸術はつねに歴史的社会的制約というもののから自由ではない。ある一つの作品が、時代性を反映したり、民族性を顕現するといわれるのは、芸術の避けることのできない制約性を物語るからである。芸術は歴史的社会的であると同時に、超歴史的社会的であるという性格をどのように理解すべきであろうか。その基本的な面に即して検討することにした。

### 1 芸術的世界

およそわれわれが芸術を語るときには、それを芸術という単なる概念として語るのではなくて、それを個性的なるものとして語るのである。すなわちゲーテ(J. W. von Goethe, 1749—1832)の『ファウスト』(Faust, 1831)とか、ラファエルロ(Raffaello Sanzio, 1483—1520)の“聖母”のように、必ず現実に存在する作品としてか、あるいはペイディアス(Pheidias, 前5世紀後半)の“アテナ像”のように、かつて過去において存在した作品として語るほかはないということである。芸術が個性的であるといっても、数学的な点のようなものではなくて、むしろ間口と奥行をもつ広がりのある世界であって、民族や時代や、流派や作家というようなものが、そのなかにおいて芸術的に生きることができるような世界である。このような世界を芸術的世界とよぶことができるであろう。したがって、われわれが芸術を語るということは、芸術的世界を語るということである。

いいかえると、芸術は芸術的世界において個性的にさまざまな姿をとって現われる。たとえば、われわれは“パルテノンの破風群像”をみて美的であると判断し、“ラヴェンナのモザイク”をみても美的であると判断する。美的であるということは、芸術の普遍妥当的な本性である。それにもかかわらず、これら二つの作品に一つのギリシャ芸術と一つの中世芸術を見出さずにはいられない。すなわち美的理念は、それぞれの歴史的社会的な現実即して、それぞれ異なる芸術となって現われるほかはないのである。いわゆる芸術的世界とは、第一にこのような“個性化の法則性”として特色づけられる。またわれわれはミケランジェロ(Michelangelo Buonarroti<Michelangniolo>, 1475—1564)の「ダヴィデ」(1501—1504)の像を、旧約聖書のダヴィデではなくて、先人たちがそのなかに見出したと同じものを、そこに見出すこと

ができると信じる。こうした事実が成り立つためには、個物としての芸術が何らかの意味において普遍につらなければならない。すなわち芸術的世界とは、第二にこのような“普遍化の法則性”としての特色が考えられる。それゆえに芸術的世界は、このような個性化と普遍化との二つの方向を内容として、歴史的社会的に変容する特殊的なるものにほかならないのである。

しかしながら、芸術が個性的であり、普遍的であるといっても、無数の芸術的世界が相互に何の関連もなく、まったく孤立的に並び立つというようなものではない。それぞれ歴史的社会的に、全体的な高次の芸術的世界の細部なるものとして相互に関連しあうのである。たとえばチマブーエ (G. Cimabue <Cenni di Peppo>, ca. 1240—ca. 1320) の絵のなかには、中世的なものをうけとり、どうしてもジョットー (Giotto di Bondone, ca. 1266—1337) へ延びなければならない必然性が認められる。同様にジョットーには、どうしてもチマブーエ的なものからきて、ルネサンス初期的なものへと流れなければならない必然性が認められる。このゆえに、われわれは二人の作家の間に、歴史的発展という関係を想定することができるのであって、またルネサンスという芸術的世界はその細部なるものとして、このような二人の作家を見出すことによって、自己の歴史的必然性を実現して行くのである。

しかしそればかりではない。チマブーエやジョットーの系列は、構成的な造形性を特徴とするフィレンツェ派 (Scuola Fiorentina) の系列として、たとえば、ドゥッチオ (Duccio di B., ca. 1260—1319) やマルティニー (S. Martini, ca. 1284—1334) のような情緒的な装飾性を特徴とするシエナ派 (Scuola Senese) と、1300年代 (Trecento) を流派的に対立することによって、その独自性をますます具体化する。すなわち、チマブーエにしてもジョットーにしても、それぞれ独自の世界をもっているということは、他の如何なる社会に属する作家も持たないものをもつという意味において独自であり、またこの二人は社会的必然性を共有するともいえる。したがってジョットーとなりうるチマブーエ、ドゥッチオやマルティニーと並びうるチマブーエという細部なるものを理解することと、全体的なルネサンス的世界というものを理解することとは同時依存的であるといえる。このような発展の成立することが、結局ルネサンス的芸術的世界が実現して行くことである。

このように芸術的世界は歴史的社会的に発展し、無限に多様な内容をもつ。しかしこの発展という概念は、必ずしも進歩を意味するものではない。芸術の歴史の上で、前の段階の芸術が後の段階の芸術に比して、必ずしも未完結であるとはいいきれない。技巧とか、表現とか、着想とか、何らか一つの観点に立つかぎりにおいてのみ、低い段階といいうるだけである。たとえばチマブーエの世界にしても、ジョットーの世界にしても、いずれも完結した別々の世界であるが、自然主義という観点に立つかぎりにおいて、チマブーエはジョットーに対して低い段階であるといいうるだけである。

レオナルド (Leonardo da Vinci, 1452—1519) はその『手記』 (Codice Atlantico) において、ジョットーの作品に一貫する自然への深い愛情と鋭い観察の由来を裏づけてつぎのように述べている。すなわち、絵画はローマ以後凋落したのちジョットーが現われて「……かれは山羊のような動物しか棲んでいない荒寥たる山中に生れ、自然によってこの芸術に心を向けられると、岩のうゑに自己の飼っている山羊の行動を素描しはじめた。こうしてそのあたりにいるあらゆる動物を描くに至ったが、その結果ついにこの人は、多年の研鑽ののち、同時代の親方たちはもちろん、何百年の先人すべてを凌駕した。この人ののち芸術は再び衰退した、けだしすべてのものが出来合いの絵を模倣したからである」<sup>1)</sup>。

このように、ジョットーに見出される自然主義的な見方が、チマブーエにはまだ見出されていいないということは確かである。しかし、チマブーエにみられるような中世的な神秘性は、ジョットーにおいては明らかに希薄となっている。事実チマブーエの代表作である「聖母子」（ウフィツィ美術館）は、その逞しい造形意欲と細やかな人間感情を追求していて、新しい時代を開こうとする独創的な努力がみられるが、まだビザンティンの伝統から完全には脱していない。かれはダンテ（Dante Alighieri, 1265—1321）の『神曲』（La Divina Commedia, 1304—1321）に「絵にてはチマブーエ、覇を保たんとおもへるに、今はジョットーの呼声高く、彼の美名（よきな）微になりぬ」<sup>2)</sup>とうたわれているように、たとえジョットーの出現によってその名が微かになったとしても、その残した作品は、かれがジョットーの先駆者であり、フィレンツェ派の創始者であったことを実証していて、ヴァサリ（G. Vasari, 1511—1574）もその『美術家伝』（Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani da Cimabue insino a tempi nostri, 1550）をチマブーエから書きはじめている。

しかしながら、個々の芸術的世界は自己内閉鎖的に完結しているのではなくて、むしろ個々のものは、それぞれ全体的なるものを内面的に志向し、それを表現しているということが出来る。したがって多数の作品が、それぞれ民族を語り、時代を語り、流派を語り、作家を語って、さらに芸術の歴史を語るというように、芸術的世界を語るのはこのゆえである。すなわち芸術成立の上からみれば、民族という次元の高い芸術的世界が先であるが、芸術理解の上からみれば、作品という次元の低い芸術的世界が先である。ちょうどペイディアスがポリュクレイトス（Polykleitos, 前5世紀後半）と並び、プラクシテレス（Praxiteles, 前4世紀）へと延び、あるいは紀元前5世紀のアッティケ派（Scuola Attike）や、さらに全ギリシャの古典芸術につながるように、それぞれ左右と前後と、さらに深さへの方向を指さしながら、具体的な芸術の歴史が実現して行くのである。

## 2 芸術史的了解

芸術的世界は、大体このような構造をもつものと考えられる。それが美的判断とか、芸術制作とか、あるいは批評や研究などの展開する場所である。したがって、芸術的世界はこのような次元的な歴史的関連性の上に、一つの芸術的世界の特色を内容的に決定する。それゆえに、美的類型といわれるものも、実質的には芸術史的類型とでもいうべきものと思われる。たとえば、狭義の美（das Schöne）または優美（das Anmutige）という美的類型についていえば、プラクシテレスの「ヘルメス」（前4世紀）にも、アミアン本寺の「黄金の処女マリア」（1270—1285）にも、ひとしく優美とよばれるべき共通の特色が認められるが、さらに詳細にみるならば、この二つの彫像における優美性は必ずしも同じではない。このことを追求して行けば、必然的にギリシャの芸術的世界と中世の芸術的世界という、次元の高い芸術史的類型とでもよばれるべきものに行き着かざるをえないのである。

また崇高（das Erhabene）という美的類型についてみても、ゴシック寺院の建築や、ミケランジェロの「モーセ」（1513—1516）の像、グレコ（El Greco, 本名 Dominikos Theotokopoulos, 1541—1614）晩年の宗教画「オルガス伯の埋葬」（1586）などには、それぞれ崇高の美の特色がうかがわれる。いずれの場合においても、これらの作品の間には、単に優美とか崇高とか、すなわち従来の美学が美的範疇として伝統的にとりあげてきたもののみにとどまらず、さらにすすんで民族や時代の距離をさえ感ぜざるをえないのである。したがって、われわれが一つの芸術的世界を捉えるということは、芸術的世界が全体的なる高次のものを背景として、歴史

的に実現するものであるかぎり、つねに何らかの方向を内在しているものといわざるをえない。この方向を歴史的関連において理解することが芸術史的理解である。

いうまでもなく、芸術史的理解は歴史に即した芸術の理解であるから、このような歴史を芸術の外に考えることは許されない。たとえば、文化史のようなものを芸術の外に考え、これを規準として芸術を律することは本当の芸術史的理解ではない。たとえどのような文化史的事実が問題となるにしても、あくまで芸術内の事実として尋ねなければならない。芸術外の実事としての文化史的事実は、せいぜい環境（milieu）ではありうるにしても、芸術そのものということはできない。元来、芸術と他の文化的領域、たとえば宗教・道徳・科学などとの関係は、本質上並立の関係であって、事実とそれを説明すべき根拠との関係ではない。要するに、芸術はそれ自身の歴史をもつものである。このような芸術の歴史的形成の原理をなすものは一体何であろうか。そこには何か哲学的世界観から区別された芸術観もしくは芸術精神というべきものが考えられなければならない。

芸術あるいは芸術的世界に関して今までみてきた諸性格は、実はその原理である芸術観の本性に帰するのである。したがって、芸術の世界観的考察といっても、作品のなかから単なる素材として抽象された世界観の分析ではない。文芸においては、それが原理とする言語性の性質上、必ず行為する人物を主題とする。かれは一定の世界観をもって行為するのである。また作家は言葉によって直接自己の世界観を物語ることもできる。これに反して美術は、その原理である視覚性の本質上、必ずしも行為する人物を主題としない。風景を描いたり、静物を描いたり、そして人物を描くのである。

この文芸と美術の区別を中心として、“絵画と文学との限界”について論じたのがレッシング（G. E. Lessing, 1729—1781）の『ラオコオン』（Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766）である。かれは絵画という概念で美術一般を考えているのであるが、かれはまず絵画が並存的であるのに対して、文学は継起的であることを指摘し「絵画は模倣〔描写と同義〕のために文学とは全くちがった手段ないしは記号を使う。すなわち、絵画は空間における形と色を、文学は時間における分節音〔言語と同義〕を用いる」といい、さらに「並存する対象、あるいはその諸部分が並存するところの対象は物体と呼ばれる。したがって、目に見える諸性質をそなえた物体こそ絵画本来の対象である」そして「継起する対象、あるいはその諸部分が継起するところの対象は一般に行為と呼ばれる。したがって行為こそは、文学本来の対象である」<sup>39</sup>と断定した上、絵画が行為を描こうとする場合には、物体を通して間接的にそれを行うしかないという解答を提出するのである。

ところでかれによると、物体と行為との間には密接な関係があって、行為の瞬間的な姿がすなわち物体であり、また物体の連続的な動きがすなわち行為であるから、物体を示す絵画が同時に行為を暗示し、行為を示す文芸が同時に物体を暗示することも可能である。むしろこうした暗示的表現のうちにこそ、芸術としての面白さがみられるので、そこから何ゆえに絵画が行為のもっとも意味深い一瞬間を選んで描かれるか、また文芸が物体のもっとも意味深い一性質を選んで物語られるかを説明することができるという。このレッシングの絵画観は、たとえばレオナルドの傑作「最後の晩餐」（1495／96—1498）について容易に理解することができる。あの光景が行為のもっとも意味深い一瞬間、すなわち「まことに私はいう、あなたたちの中の一人が私を裏切るだろう！」<sup>40</sup>というキリストの驚くべき一語が捲き起した動揺の一瞬間を描き、その結果形態的にも良き統一をえていることは人々のよく知るところである。しかしかれの文芸観については異論もあろう。

このゆえに文芸は、ややもすれば主人公や作家の世界観から、ただちに文芸の世界観的な理解と同一視しようとする錯誤に陥りやすい。これに反して美術は、概して色と形との形式分析のみに没頭して、ことさら精神的な表現内容を見せしめず、世界観的な考察のようなものは、むしろ美術の自律性を破壊するものとして排斥する傾向がある。しかしながら、文芸にせよ、美術にせよ、芸術家の創作活動によって一つの芸術的世界が成立するとき、その世界の方角を決定するものは、かれが言語や視覚というものから、対象を“如何にみるか”という芸術意志である。芸術的世界はこのような芸術意志にもとづいて形成せられる。それゆえに、一つの芸術的世界の方角というものは個々の対象には依存しない。むしろ対象が与えられる言語性や視覚性の意志に依存するのである。そこに芸術の世界観的な根底として、芸術観というものが考えられる理由がある。

このような芸術観が、芸術の歴史形成の原理であるから、芸術の芸術史的理解は、結局芸術観の理解につきるといえることができる。ところが芸術は美的観照によって捉えるほかはないのであるから、芸術観といえどもやはり美的観照のなかに自己の輪郭を映しださなければならぬ。これがすなわち作風というべきものであって、作品のなかに現われた芸術観であり、芸術精神であるといえることができる。それゆえに作風は芸術的創造の客体であると同時に、むしろ却って主体であり、芸術の歴史形成の原理であるといわなければならない。そして方向のない歴史というものは考えられようはないように、何らかの方角をもたない芸術的世界や作風を考えることはできないのである。

このように考えてみると、元来、芸術史的理解の予備手続にすぎない時代の考証とか、作者の詮議とか、あるいは文献学的、図像学的研究などというものが、ただそのものとしては芸術史的理解とはいえないことはもちろんである。したがって芸術史的理解に対して、外部からさまざまな知識を加えることによって、それに決定的な客観性を与えようとすることは本質的には無意味であるといえる。たとえば制作年代について、とかく論議的となっている「メロスのアプロディテ」は周知の傑作でありながら、あらゆる点でまだ十分に納得のゆく解決は現われていない。フルトヴェングラー (A. Furtwängler, 1853—1907) は、この像とともに発見された台座の断片に記されていたドゥベール (A. H. Debay, 1804—1865) の写生による「… *AN ΔΡΟΣ ∴ ΗΝΙΔΟΥ …… ΙΟΧΕΥΣ ΑΠΟ ΜΑΙΑΝΔΡΟΥ ΕΠΟΙΗΣΕΝ*」<sup>5)</sup> [……andros Mēnidū ……iocheus apō Maiándrū epoiēsen] から“マイアンドロスのアンティオケイア人ハゲサンドロスの作”と解釈して、紀元前2世紀から1世紀、すなわちヘレニスティック末期の作品であると推定した。

これに対してコリニョン (M. Collignon, 1849—1917) はまた別の観点から、この台座の断片は、この像とともに発見されたヘルメース型のものであってはるかに後年のものである。したがってこの断片はアプロディテ像とは無関係であるとして、ヘレニスティック時代ではあるにしても、アレクサンドロス大王 (Alexandros III, 356—323 B. C.) の歿後間もないころを制作年代として主張するのである。肉体および着衣にはクラシックの節度をもって、十分4世紀的性格を含んでいるものの、容貌や頭髪の処理にはヘレニスティックの甘美さをもって、決してクラシックの品位を備えているとはいえないからである。いずれにしても、この銘文はこの像の芸術史性を理解せしめるに足るものではなくて、むしろ逆に、この彫刻の作風の芸術史的理解がその銘文の真実性を証明することになるのである。

したがって、そこから予想せられることは、作品が文献学・図像学などのような他の領域に対して資料たりうるにしても、逆にそれらの知識が芸術史的理解に対して本質的には資料たり

えない。むしろ美術史学においては作品自体が資料であり、同時に学問的認識の対象でもあるということである。しかしながら、元来、芸術の自律性とは宗教・道徳・科学などの領域からの隔絶を意味するものではなくて、それらとの素材的な関連において自己立法的たることを意味するのである。したがって作品の年代・作家・内容などの考証が、文献的資料によって試みられるのもこのゆえである。もとより、これらの事実も美術史学の重要な手続ではあろう。そしてそれに関するかぎり、外部的資料の貢献も認めなければならないであろう。しかしながら、美術史を美術の歴史と解するかぎり、それらの考証のすべてをもってしても、なお美術史学そのものに代ることはできない。両者の間には厳として次元の相違が存在するのである。

### 3 芸術的世界の指導性

さて芸術史的理解が深まろうとするときには、個々の芸術的世界の究極の背景をなすものとして、民族の芸術精神というものに行き当らなければならないであろう。この民族の芸術精神というものは、芸術的創造のもっとも根源的な主体である。創造の主体が一瞬たりとも止まったり、現在において断たれていると考えられない。しかし、このことについては、またつぎのようにいうこともできる。芸術史的理解はいうまでもなく、現在における過去の芸術の理解であるが、過去の芸術はただそのままでは芸術史とはいえない。何らかの意味づけが行われることによってのみはじめて芸術史たりうるのである。

ところが、過去の芸術に意味を与え芸術たらしめるものが、結局現在にはかならない。したがって、現在はつねに新しい創造の主体であるから、芸術史は刻々に書き改められなければならないともいえる。たとえばギリシャ美術に関する芸術史というようなものも、幾多の変遷を経て今日に至っているが、その原因は単に新しい事実の発見ということばかりではなくて、刻々に新しい現在がそれに関する独自の美的意味を見出してきたということにもよるのである。しかしそればかりではない。元来、現在は過去の歴史の尖端に位置して、つねに新しく創造する主体であって、同時に現在は刻々に歴史の流れから身をひるがえして過去と対決する。そして過去と対決し、過去を批判し、自己を反省することによって、逆に現在は未来に向かう自己の創造の方向を決定する。したがって、現在が過去を生かすと同時に、過去が現在を生かすのである。そしてこのような営みは、刻々に未来をつくることでもある。このようにして、芸術的世界は何らかの意味において指導性を帯びるものということができる。そこに古典や伝統とよばれるものの意味が考えられる。イタリア・ルネサンスにおけるギリシャ美術の関係というようなものはその顕著な実例である。

またロダン（A. Rodin, 1840—1917）におけるミケランジェロの意味というようなものについても同様のことがいえるであろう。ミケランジェロはかれ以前を一掃し、かれ以後をながい間その影響の下におき、ルネサンスの彫刻がほとんど過去の芸術としてみえたとき、これに新しい生命を吹き込んだのがロダンである。かれがようやくにして辿りついた「バルザック」（1897）は、現代彫刻に対する新しい出発点でもあった。かれはこの彫刻について『ギュスターヴ・コキヨ筆録』（Rodin à l'hôtel de Biron et à Meudon, par Gustave Coquiot）のなかでつぎのように語っている。「あの彫刻をメムノン〔ギリシア神話の英雄〕のように、エジプトの巨像のように現わしたいという私の熱望を世人は見てくれなかった。さよう、いつかアメリカ人があの彫刻を月光で写真にとった。そうやるとあの彫刻の意味がすっかり出る。あの彫刻は細部で生きる事を知らない」<sup>6)</sup>。この記念像が発表されたとき、人々が非難したこの像の容貌も、寝衣も、月光の下ではすべて細部は薄れて、そこにあるのは凄じい量感をもった塊である。か

れはこの塊にバルザックを見出したのであった。この塊のなかに何ものかの生命を見出すことが彫刻のはじまりであった。

人間は歴史的にも社会的にも、無限なる環境に投げだされ、そこに漂って実存する人間である。それゆえにハイデガー（M. Heidegger, 1889—1976）も、人間のこのようなあり方を『存在と時間』（Sein und Zeit, 1927）において“転落”（Verfallen）<sup>7)</sup>と名づけている。そして人間はその環境のなかから刻々にさまざまな対象を選びとって、それと何らかの方法で関連しながら生きつづける。人間はこのような関連において生き、このような関連のうちに自己を自覚する。いいかえると、世界観の相違にもとづいて、内容を異にする多様な生を生きているのである。ところが芸術とは、独自の生の自覚を内容とする表象性の実現にはかならないから、ある一つの作品が生まれるということは、ある一つの生がそのような表象的形成として、本来の自己を自覚することであるといえる。一定の色と形が実現するまでには、少なくとも視覚的には自己を自覚できなかった生が、そのような作品の成立によって、はじめて自己を視覚的に自覚したことになる。このような意味において、芸術は生の表現といえるのである。

したがって、芸術の創作においては、単に表象の対象を伝達するものとしてつくられるものではなくて、むしろ表象作用のうちに自覚されて行く生命的なるものを伝達するものとしてつくられることができる。鑑賞者もまた同じ態度で作品に臨みながら、同じ生命的なるもののなかに生きこもうとしなければならない。そこには当然、生きこもうとする生命と、生きこまれる生命との間の、超えることのできない溝が残るはずである。このような分裂の動機をはらんだ鑑賞であるから、同一の作品に対する鑑賞が、時代により、鑑賞者によって移り変わることもありうる。ディルタイ（W. Dilthey, 1833—1911）は『近代美学史』（Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe, 1892）において「芸術家の創作に於いても、芸術品の享受に於いても、その過程は相互に近似してゐる。芸術品の享受もまた同様に精神の行為なのである、ただ緊張せざる、平静な行為であるだけである」<sup>8)</sup>と述べて、鑑賞することはある意味において創作することであると考えている。

芸術的世界は無限に多様である。無限に多様であるということは、芸術的世界の必然的な制約である。これが天才の独創性にあるとすれば、芸術的世界の多様性は、天才の多様性でなければならない。カント（I. Kant, 1724—1804）は『判断力批判』（Kritik der Urteilskraft, 1790）において「天才とは、芸術に規則〔規準〕を与える才能のことである」<sup>9)</sup>と規定している。もしそうであるとすれば、美的規準の多様性は、美的理念の多様性でなければならない。またかれは「美学的理念は認識になり得ない、この理念は（構想力の）直観であり、この直観に完全に対応するような概念は決して見出され得ないからである」<sup>10)</sup>といい、美的理念を如何なる概念も適合することのできない構想力の直観であると考えている。したがって、美的理念は唯一絶対なる概念ではなくて、多様性を本質とする直観であるとするところに、美的理念の多様性は避けることができないであろう。

繰り返すまでもなく芸術は、いわゆる天才の芸術である。美的理念が視覚性を媒介とするのでなければ成立しえず、作家とは異なって、流派や時代や民族は直接に自己の眼をもたないゆえに、つねに個人たる天才の眼を借りなければならない。すなわち、天才の制作に即して流派の芸術がつくられ、時代の芸術がつくられ、民族の芸術がつくられるのである。このような構造は、結局、歴史の面における美的理念、すなわち芸術史的理念の階層性にもとづくのである。いいかえると、芸術は芸術史的理念の自己実現である。このようにして、天才の芸術をして美なる芸術たらしめるものは美的理念であろうが、同じく天才の芸術をして歴史的なる芸術たら

しめるものは芸術史的理念である。そして芸術的創造がつねに歴史的なる形成作用であって、歴史的たることを排して芸術が実現しえないのは、美的理念がつねに芸術史的理念として働くからである。

## 結 語

要するに、芸術は芸術自身の歴史性において理解されなければならないということと、また芸術的世界というものは、何らかの意味において指導性というものを担っているということとを、特に強調したいと思うのである。芸術ほど個性を尊ぶものはない。独創性は実に芸術の生命ともいべきものである。したがって、芸術ほど歴史的変化の活発な文化はない。しかしまた一方では、芸術ほど民族的特色の鮮明な文化はない。このことは、芸術の尊重する個性が、単なる個人の独創性にとどまるものではなくて、深く民族性の根源に根ざさなければならないことを物語る。このゆえに芸術は、あれほど歴史的変化の激しいものでありながら、しかも、時代を超えて人々に愛され、民族を超えて感動を保ちつづけることができるのである。

## 参 考 文 献

(注) 引用文中の角括弧〔 〕は筆者の補足。「岩波」とあるのは岩波文庫の略。

- 1) レオナルド、杉浦明平訳：レオナルド・ダ・ヴィンチの手記，上，214，岩波（1954）
- 2) ダンテ、山川丙三郎訳：神曲一浄火，中，77，岩波（1953）
- 3) レッシング、齊藤栄治訳：ラオコオン—絵画と文学との限界について，198，岩波（1970）
- 4) フェデリコ・バルバロ訳：新約聖書—マテオによる福音書，26—21，ドン・ボスコ社（1957）
- 5) 世界美術全集，6，ギリシア・ローマⅡ，18，平凡社（1951）
- 6) ロダン、高村光太郎訳：ロダンの言葉抄，331—332，岩波（1960）
- 7) ハイデガー、桑木務訳：存在と時間，中，21，31，その他，岩波（1961）
- 8) デルタイ、沢柳大五郎訳：近代美学史—近代美学の三期と現代美学の課題，59，岩波（1960）
- 9) カント、篠田英雄訳：判断力批判，上，181，岩波（1964）
- 10) 同：318
- 11) 井島勉：美学，創文社（1958）
- 12) 山本正男：美の思索，美術出版社（1973）